



| | |
|--------------|---|
| Title | 参加型<裁縫>アートの一事例 : 「アジアをつなぐ」展参加作品《HOUSE OF COMFORT》のワークショップを中心に |
| Author(s) | 中西, 美穂 |
| Citation | 文化/批評. 2017, 8, p. 89-113 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/75734 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

参加型〈裁縫〉アートの一事例

—「アジアをつなぐ」展参加作品《HOUSE OF COMFORT》
のワークショップを中心に—

中西美穂

1. はじめに

美術において〈裁縫〉¹⁾は、絵画や彫刻といったファインアートより下位に位置づけられる。その美術における〈裁縫〉は、女性が家庭内で行う手仕事の表現とされてきた。そのことは、女性や家庭内の手仕事の表現を、〈裁縫〉を使う表現として美術の中で下位に位置づける理由ともなった。これらの美術における〈裁縫〉の位置づけを知る現代の美術家は、自身が女性あるいは家庭内の手仕事を担う階層に所属することを積極的に表明し、創作発表するための戦略として〈裁縫〉を用いる。一方で、参加型アートと呼ばれる美術家以外の人々が創作に参加する表現は、多様な階層の人々が創作に携わる機会をつくる。それと同時に、参加者は、美術家より下位に置かれる傾向にあり、さらには参加者の創作が美術家に搾取されることも起こる。

本稿では、〈裁縫〉を制作過程に取り入れた参加型アートに焦点をあてる。参加型〈裁縫〉アートとは、現代美術用語である「参加型アート」に〈裁縫〉という言葉を挿入した筆者の造語である。「参加型アート」とは、狭義には1980年代後半から1990年代前半にかけてニューヨークの現代美術界で活躍したフェリックス・ゴンザレス＝トレスによる、観客が関与することによって変化する彫刻作品などが代表例としてあげられる²⁾。広義には、美術のみならず音楽や演劇において芸術家为中心となり、芸術家以外の人々の参加を得て成り立つ表現である。そこでは社会的に分断された人々の再集合と共同創作が可能となり、結果として「参加型アート」は、社会的分断を解決する「役立つ芸術」としての期待を背負う。日本では、地域活性化を目的とする芸術祭で発表される、芸術家以外の人々の参加を伴う「アートプロジェクト」も「参加型アート」と言い換えることもできるだろ

う。

本稿で中心となるのは、フィリピンの美術家アルマ・キントによる参加型アート《HOUSE OF COMFORT》である。この作品は、ワークショップ³⁾で各参加者に「夢の家」をテーマに小さな布作品を針と糸を使いつくってもらう。美術家に展覧会の依頼があれば、小さな布作品を大きな布に縫いつけてタペストリーとし、展示を展覧会の企画者に委ねる。2012年から2013年にかけて、日本の美術館が主催する「アジアをつなぐ・境界を生きる女たち1984-2012」展（以降、「アジアをつなぐ」展と略し記す）において、ワークショップと展示が実施された。本作品は2006年より、フィリピン、韓国、日本で発表してきたが、日本の美術館で発表するのは、この2012年から2013年にかけてが、初めてのことであった。

本稿では、日本における「アジア」女性の美術家による「参加型〈裁縫〉アート」の具体事例を、ワークショップの実態を通して明らかにしたい。したがって、これにつづく1-1に先行研究として「美術における〈裁縫〉」、「日本におけるアートプロジェクト」「参加型の〈裁縫〉表現」についての言説などの整理をする。つづく1-2.研究方法について述べる。第2章ではアートプロジェクト《HOUSE OF COMFORT》についてワークショップのフィールド調査をもとに考察し、これらをもとに最後の第3章で、考察をまとめ、結論を述べる。

1-1. 先行研究

本節では「美術における〈裁縫〉」、「日本におけるアートプロジェクト」「参加型の〈裁縫〉表現」についての言説を整理し、参加型〈裁縫〉アートとしての《HOUSE OF COMFORT》の考察の足がかりをつくる。

① 美術における〈裁縫〉

美術における〈裁縫〉は、欧米でのフェミニズムの視点を通じた美術史の理論構築において重要な役割を担ってきた。美術史家のグリゼルダ・ポロックとロジカ・パーカーは「手工芸と女性 アートのヒエラルキー」において、まず手工芸や植物画などが「装飾的で手先の器用さを必要とし、知性を不要」とされ、ゆえにファインアートの領域から周縁化されてきたとする。その上で、男女ともに手工芸に関わってきたにもかかわらず、女性の領域と結びつける言説が19世紀の批

評家や美術史家を書いたものに現れたとする。例えば、「男性中心のアートシーンにおいて、女性の活動は閉ざされてきたが、女が家庭において世代間で継承する針仕事の表現もまた芸術であり素晴らしい」という形で、女性の針仕事の価値を評価すると同時に、芸術として周縁化した。その周縁化を解かれ、美術となるには、例えば、版画や油彩画を刺繍で模写し、額に入った絵となって、家庭という領域を出て公的な場で展示される必要があった。そして20世紀におけるインディアンの織物であるナヴァホ族の女性が創作した毛布や、アメリカ女性の家庭内の仕事とされてきたキルトという手工芸の美術館での展示解説に注目する。ナヴァホ族の毛布の場合には、「本当に理解するためにはナヴァホ毛布であることを忘れて、抽象芸術の無名の巨匠（男性名詞）による絵画として鑑賞する」という提案があった。また、作り手の色や模様の構成力が重要であるキルトにおいては、作り手の創造性を無視した「布地が、布特有のパターンを生み出す」との解説がつけられた。これについては、個人である作り手の創造性が芸術としてのキルトの解釈には邪魔になったのではないかとする。つまり下位におかれる女性がつくるものとされた手工芸に、高い芸術性を認めるためには、女性が創ったことと切り離す必要があったのだという指摘である。ポロックとパーカーは、これらのことより、「美術史において芸術作品の位置づけは、その作り手の地位に結びついている」「芸術作品を見るということは、だれがそれをつくったかを見ることである」[ポロック、パーカー1992：111]と、既存の美術史や芸術評価の根底にある指向性を指摘している。

このような手工芸の美術界での位置づけを知った上で表現する、現代の美術家たちにとって、〈裁縫〉はどのようなものだろうか。裁縫をつかった現代美術に焦点をあてた展覧会「ステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」⁴⁾を担当した学芸員の八巻香澄は「ポストモダン以降の現代美術の流れにおいて、針と糸を使った表現はジェンダーやエスニシティの問題を取り上げる際に用いられてきた。白人男性を美術（ハイ・アート）のメインストリームと捉えるなら、女性作家やアジアやアフリカなどの非ヨーロッパ系の作家にとっては、マージナル（周縁的）な存在である自分自身を表現するために、女性の性役割に深く関わる手芸や、民族のアイデンティティや伝統をアピールしやすい工芸的手法は、格好の武器だったのである。」[八巻香澄2009:93]としている。〈裁縫〉と「女性」と「アジアやア

フリカなどの地域性」が、現代美術の中で結びつくことにより、それが美術家の一つの戦略になるという考えである。

ポロックとパーカーは、美術史と芸術評価における手工芸の考察から、「芸術を見ることは、誰がどこでつくったのかを見ることだ」とした。そして現代の美術家は、「誰がどこで」を価値の手がかりにする「美術」において、自分が「どこの誰」であるかを示すために〈裁縫〉をつかっている。ただし、ここでの「誰」は、美術家である。参加型アートのように創作に参加する参加者は想定されていない。

②日本の美術における「参加型アート」

日本において美術という言葉がはじめて登場したのは1872年である。1873年のウィーン万国博覧会への出品を募る文書の中で、ドイツ語のKunstgewerbeという言葉の訳語として「美術」という言葉を明治政府は造語したのである。[北澤憲昭:1989,1995,2000]。つまり、日本の「美術」は、優れた手工芸品をヨーロッパで展示するために生まれた言葉であり、物の展示が出発点である。したがって、それにつづく「美術」の諸制度も、なにかしらの物があり展示することが前提となってきた。そのような「美術」の延長線上に現在の日本の「参加型アート」がある。「参加型アート」は専門家ではない人々を創作に参加させる表現であるならば、国際的に有名な美術家の創作に市民を巻き込み、あるいは山村などに美術家が滞在し、その環境を取り入れて地域の人々と創作する、といった日本で「アートプロジェクト」と呼ばれている美術のジャンルは「参加型アート」と同義といってよいだろう。

芸術学研究者の熊倉純子が監修した、日本ではじめて総括的にアートプロジェクトを紹介した書籍『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』において、アートプロジェクトとは「現代美術を中心に、おもに1990年代以降の日本各地で展開されている共創的芸術活動」であり「共創の場を重視する傾向にある日本のアートプロジェクトは、欧米のプロジェクト型の活動⁵⁾に比べて、政治性や鋭い社会批判をあらわにしないのが特徴」[同:13]だとしている。つまり「日本」のアートプロジェクトは「欧米」の活動とは異なるという考えであり、欧米のアートプロジェクトが一つの参照軸になっている。その欧米のアートプロジェクトに関わる理論について、キュレーターのニコラス・ブリオーが提議した「関係性の美学」⁶⁾

あるいはそれに対する批評家のクレア・ビショップによる「敵対と関係性の美学」⁷⁾のように、美術家や完成した作品ではなく、アートプロジェクトの過程で生まれる様々な関係に注目した議論が日本では注目されている。またアートプロジェクトの「関係性」が持つ社会関与の可能性に焦点をあてる「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」⁸⁾と呼ばれる考え方も紹介されている。芸術学研究者の加治屋健司は、そのような日本から見える欧米の現況と比べ「日本のアートプロジェクトは展覧会ベースの活動である。したがって、アートプロジェクト論においては、個々の作品よりも、それを見せる場に関する議論が多くなる」[加治屋健司2016:117]と指摘する。アートプロジェクトが「場」に依拠するものとし、地域を舞台に行われるアートフェスティバルを「地域アート」と呼ぶ、SF・文芸評論家の藤田直哉は「このようなアートプロジェクトが批評などの他者からの言葉を排除しがちになる」[藤田2016:29]と指摘する。他者の意見を受け入れない一種の全体主義的な雰囲気「地域アート」に起こるといふことだ。そのことを明確に指摘しているのは美術館学芸員の鷺田めろである。鷺田は参加を促すアートプロジェクトがファシズム的な美に陥る危険性を指摘する。アートプロジェクトが「自己を認識したいという市民の欲求を利用して、市民にプロジェクトの中で表現させる一方、プロジェクト自体はアーティストや主催者の名の下に行なわれ、その成果をアーティストや主催者が搾取する点に問題がある」[鷺田2009:245]とするのである。

これらのことから、日本では「アートプロジェクト」と呼ばれることが多い「参加型アート」は、主に展覧会を前提にした現代美術の表現として考えられている。そこでは、作者や作品よりも、「関係性」や「場」が注目されている。その「関係性」や「場」では、「他者からの言葉を排除しがち」であり、参加者が加わった創作の成果を「アーティストや主催者の名の下に搾取する」といった、アーティストや主催者が高い位置にあり、参加者が低い位置にあるというヒエラルキーがありうるという指摘がある。

③ 参加型の〈裁縫〉表現

フェミニズム美術の先駆者であるアメリカの美術家⁹⁾ジュディー・シカゴは、1979年に400人のボランティアとともに5年の歳月をかけて、手工芸の技法を取り入

れたインスタレーション作品《ディナー・パーティー》を制作した。この作品は1970年代のフェミニストの美術家や美術史家たちによる「クラフトの見直し」、つまり手工芸の再評価のための創作活動の文脈にある。1960年代初頭にアメリカのポップアートの男性美術家たちは家庭の日常を作品に取り込む試みを行った。それは、男性であったからなし得たことであり、女性が美術において「クラフト」技法を使うことは、女性の仕事としての「クラフト」つまり手工芸の位置づけを強化する危険性をはらむ。ジェンダーの視点から美術史を研究する北原恵は《ディナー・パーティー》におけるクラフトを取り込んだことへの評価である「伝統的な女の仕事を再見直し、女性の偉業を讃えた」について再検討する。この作品には、多数の異なるデザインのランチョンマットが含まれる。ここにはクラフト、つまり手工芸である〈裁縫〉が使われている。この創作過程においては、デザインを美術家が行い、刺繍はボランティアが行うという分業があった。そこには「デザイン＝高、刺繍作業＝低というヒエラルキーがつくられた」のだと北原は指摘する。これは、男性中心のアートシーンにおいて女性達の手工芸の表現を高く位置づけたいと願った作品《ディナー・パーティー》の制作過程で、表現技術の高低が美術家とボランティアの位置の高低として再生産されたということである。[北原恵：1998:116]また、北原は欄外ではあるが《ディナー・パーティー》において「刺繍を担当した女性たちが無名化されたことについて、ボランティア労働の搾取であるという批判」があり、シカゴは「このような美術に関わる機会のない女性たちに、個人的にも歴史的にも意味のある仕事に参加する機会を与えてあげたのだ」と反論したと紹介している。つまり、《ディナー・パーティー》のような裁縫を取り入れたアートプロジェクトにおいても鷺田が「アートプロジェクトの政治学」で指摘したような、「アーティスト」の名の下での「ボランティア」という参加者の成果が搾取されるのである。

つまり、参加型アートにおいては、そこに美術史において周縁化されてきた手工芸、マイノリティの美術家が戦略的に使う〈裁縫〉技術があったとしても、そこには、美術家より下位に位置づけられた参加者の成果の搾取が起こりうるのである。では〈裁縫〉を使う参加型アートにおいては、常に参加者の成果の搾取が起こるのだろうか。そうとは言えないだろう。なぜならば、成果の搾取ではない結果を持つと思われる〈裁縫〉を使った参加型の表現の事例が散見されるからだ。

例えば、エイズで亡くなった人たちの記憶をキルト表現として留め、そのキルトを媒介に亡くなった人々を忘れないという「メモリアルキルト¹⁰⁾」の活動、チリのピノチェト独裁体制下に困窮する人々のメッセージを「アルピジェラ」という伝統の裁縫技法を用い伝える活動、ホームレス女性と美術家いちむらみさこが、布ナプキンを手づくりする「ノラ」の活動などがある¹¹⁾。それらは、参加者の成果を搾取するものとは言いきれない。

これらに共通点はあるだろうか。エイズの死者を忘れないために制作される「メモリアルキルト」の実践は、「死の視覚化」¹²⁾であり、それによるエイズ予防の喚起である。「アルピジェラ」は政治的あるいは社会的抑圧により、不可視化されてきた人々の存在や、そこにおこる暴力を告発するものである。「ノラ」は社会で不可視化されてきた人々の存在を発信するものである。つまりいずれも社会から不可視化されてきた人々の経験を視覚情報として布に写したものである。そして、いずれも布であることで、丸めたり、畳んだりして、持ち運びやすく、汚れば洗濯し、皺になればアイロンをあてればよいという、利便性を備える。

つまり、参加型〈裁縫〉アートは、美術の側面から考えるのならば、〈裁縫〉を用いるか用いないかにかかわらず「参加型アート」として、美術家が上位に、ボランティア等の参加者が下位にある「表現を搾取する構造」を抱えるものである。一方で、美術という側面に縛られず、〈裁縫〉をつかった参加型の表現とするならば、それは、不可視化された人々の経験を視覚情報として伝える、持ち運びと扱いに優れた利便性の高い「表現」なのである。

1-2. 研究方法

本稿では参加型〈裁縫〉アートの一例である《HOUSE OF COMFORT》のワークショップを観察する。また、ワークショップ運営スタッフらへのインタビューも行った。

ワークショップのフィールドワークは、2012年10月12日及び13日に福岡、同年18日に大阪、27日に沖縄で、進行補助という立場で実際にワークショップに参加しながら行った。フィールドノートにその都度、あるいは終了後に、その場の観察や印象を書きとめた。会場の記録写真は、沖縄、大阪では筆者自身が行った。後述するが福岡については運営を担ったNPOが撮影した。ただし許可を得て、参加

者のいない時間に筆者が準備風景の写真記録を行った。また、各ワークショップでの完成作品については、アーティストが展示用に譲り受けたもののみ、筆者が全ての写真記録を行った。

インタビューは、福岡のワークショップの運営を担ったAWCのスタッフへのグループインタビュー¹³⁾を2013年1月19日に、沖縄のワークショップ会場を提供したキャンパタルガニー主宰者の単独インタビュー¹⁴⁾を2012年10月28に行った。

本稿では、ワークショップの流れを、美術館を起点に考察することを目的とするため、美術館で実施された福岡のワークショップに焦点を当てる。

2. 参加型〈裁縫〉アート《HOUSE OF COMFORT》

本章では、《HOUSE OF COMFORT》について、その作者である美術家のアルマ・キント、《HOUSE OF COMFORT》の作品コンセプト、そして「アジアをつなぐ」展の福岡アジア美術館で開催された非公開ワークショップのフィールドワークと運営スタッフのインタビューをもとに、参加型〈裁縫〉アートの実際を明らかにしていく。

2-1. 美術家アルマ・キント

アルマ・キントは1961年、フィリピンのパンガシナンで生まれ、現在はマニラ首都圏ケソンシティを拠点とする。フィリピン大学デリマン校でフィリピン・スタディーズを専攻、その後、美術教員資格を取得し、美術館やアートディレクターが企画する特別授業やサマースクールで小・中学生に美術を教えてきた。1995年から、マニラ首都圏にある性的虐待を受けた少女たちの保護施設CRIBSで美術を教え始めた。多様な教育に携わるなかで、美術教育と造形の技術をもっと高めたいと思い、フィリピン大学の大学院にもどり、スタジオ・アート（絵画、版画、彫刻）と美術史を学ぶ。その傍ら2001年から04年までPAEA（フィリピン美術教育協会）の代表、04年から07年までフィリピンの女性美術関係者グループKASHI BULANの代表を務め、美術教育や女性美術関係者たちのネットワークを担ってきた。[中西美穂2013:272]

アーティストとしての活動は1996年からである。2003年に国際美術展「第八回ハバナ・ビエンナーレ」に招待され、そこでCRIBSの少女たちとの共同制作《Sof

t Dreams and Bed Stories》を発表し、05年に招待された国際美術展「第二回横浜トリエンナーレ」でも同じくCRIBSの少女たちとの共同制作である《Ayayam》を発表している。発表作品の全ては、布を手縫いで立体造形に仕上げるソフトスカルプチャーを、インスタレーションと呼ばれる空間を活かしたテンポラリーな設置で展示する手法である。キントは自身の創作について以下のように述べている。

「私が芸術作品を創作するにあたって使っているものは日常的な小さなものである。ピン、はさみ、カッター。でもこういう小さいものを使いまして、大きくて意味のある芸術作品をつくることもできる。その作品を通して“これも芸術ですよ”と示すことができる。もともと小さくてマイナーな芸術と思われがちな裁縫そして布をつかった作品だからこそ意味がある」[中西2014:89]

つまりキントは、裁縫による小さな造形物を芸術作品とはみなしてこなかった美術史やアートシーンにおいて、裁縫による小作品を芸術作品だと主張していくことを自分の美術家としての創作姿勢だと考えている。

美術における〈裁縫〉は、先行研究で述べた通り、現代美術家にとって、女性の役割や民族のアイデンティティや伝統をアピールする戦略でもあるとするならば「アジア」の「フィリピン」の「女性」美術家であるアルマ・キントも、国際的なアートシーンでの自分の立ち位置を理解した上での表現方法を選択しているといえる。また、性的虐待を受けた少女たちなどとともに共同創作を重ねて大型のインスタレーション作品を展覧会で提示する手法は、「エイズの死者を悼むメモリアルキルト」や「アルビジュラ」「ノラ」などの、裁縫をつかった参加型の表現と「視覚情報を布に写し」、「持ち運びやすい」といった2点で共通点している。

このことから、アルマ・キントは、現代美術家として〈裁縫〉を戦略的表現として使うと同時に「視覚情報を布に写し」た「持ち運びやすい」表現である参加型の〈裁縫〉表現を希求しているといえる

2-2. 作品《HOUSE OF COMFORT》

《HOUSE OF COMFORT》は、2006年にはじまった。日本語に直訳すれば「心地のよい家」あるいは「慰安の家」という意味である。COMFORTに女性という言葉をつければCOMFORT WOMEN、つまり慰安婦となる。

コンフォートという言葉は、東アジア及び東南アジアにおいて「従軍慰安婦」を連想させるため重い意味を持つ。「従軍慰安婦」とは戦時下の性暴力であり、第二次世界大戦下に大日本帝国軍が植民地や占領地において行ったとして、現在に至るまで国際的な人権問題となっている。キントは、《HOUSE OF COMFORT》を紹介する時、アイディアの源泉の一つに、フィリピンのマパニケ村にある「赤い家」の存在をあげる¹⁵⁾。マパニケ村は1944年11月23日に日本軍によって住民の大半を虐殺され、村の女性達は、コロニアル風の大きな木造建物である「赤い家」に集められ、日本軍によって集団レイプを受けた。つまり、性暴力を受けるしか生きる方法がなかった女性にとって「赤い家」は、植民地文化を伝える洋風建築でもなく、風雨を凌ぐための建物でもなく、家族とともにくつろぐ場所でもなく、身体と心の「痛み」を引き受けることしかできない建物であり場所だったのである。アルマは、性的虐待を受けた少女たちとの共同創作経験から、性的虐待の多くが家庭内で起こっている現実を知り、「家」は安らぎを得る場所でもあるが、そこには性的虐待も起こりうる力関係が潜んでいることを指摘してきた¹⁶⁾。マパニケ村の女性達や、現在を生きる被虐待児童にとって、「家」は暴力の在処である。一方で、戦争や災害、貧困により「家」がない人々がいる。心身ともに傷ついた彼ら彼女らは、安らかな家を求めている。そのような「家」にまつわる矛盾を《HOUSE OF COMFORT》は美術作品として受けとめようとする。

同作品は、虐待された経験を持つ女性や子ども、災害被害者、貧困に苦しむ地域の人々、海外出稼ぎ労働者とその子ども、NGOワーカーや学生などを参加者に迎えて行われる。各参加者は「夢」をテーマに約20センチ四方の布の作品を仕上げ、その「作品」をもとに、各参加者の「夢」を語り、参加者全員で共有する。ワークショップ終了後、「作品」はキントによって収集され、後日、20～30作品を一枚の布に縫い付けて、一つの大きなタペストリーにする。フィリピン国内だけでなく、日本や韓国のNGOやアートスペースなどを巡回している。同プロジェクトの展示は、日本とフィリピンのみで行われており、フィリピンでは「trauma, interrupted」(2006年、CCP (フィリピン国立文化センター))、「NOTHING TO

DECLEARE」(2011年、ユーチェンコ美術館)と、いずれも首都圏の有名なオーソライズされた文化施設での国際展で行っている。日本では2008年に大阪府立男女共同参画センター・ドーンセンター、名古屋市民ギャラリー矢田の2カ所で、どちらも地元のNPOが主催し、展示室でワークショップが行われた。つまりこれまで、《HOUSE OF COMFORT》の展示は、フィリピンでは美術作品として、日本ではNPOが主催する市民芸術活動の一環として紹介されてきたのである。

キントの創作がはじめて日本で紹介されたのは2005年の横浜トリエンナーレである。それ以降に開始された《HOUSE OF COMFORT》は、日本においては、国際展や美術館よりも、NPOが主体となる市民芸術活動と親和性が高かったと言える。

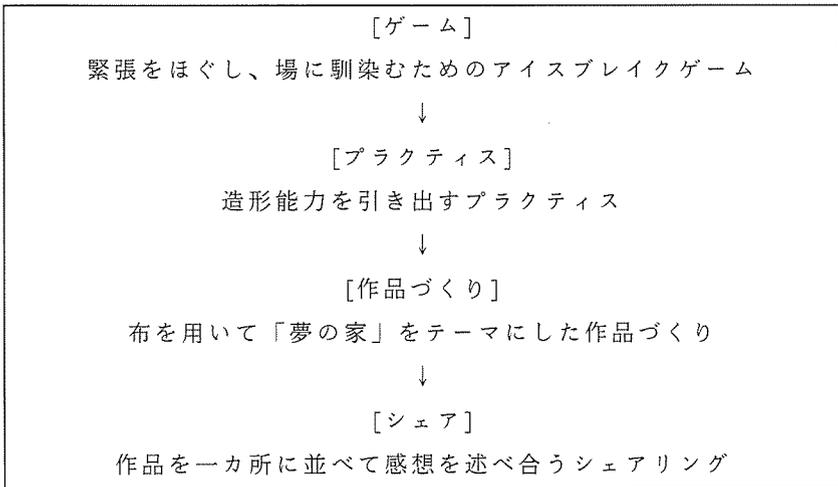
2-3. ワークショップ

日本ではじめて公立美術館で美術作品として《HOUSE OF COMFORT》が紹介された「アジアをつなぐー境界を生きる女たち1984-2012」展は、2012年から2013年にかけて福岡アジア美術館、沖縄県立博物館・美術館、栃木県立美術館、三重県立美術館を巡回した。4館の中で唯一《HOUSE OF COMFORT》のワークショップが行われたのは福岡アジア美術館においてである。

福岡でのワークショップは、展覧会期間中の10月13日(土)の午後の13時~17時に美術館の8階会議室にて非公開で開催された。主催は福岡アジア美術館、企画運営はNPOアジア女性センター(これ以降、略称のAWCと記す)である。参加者は30名、その中で、AWCスタッフを除いた参加者は合計7家族、17名(大人7名、子ども10名)で、内訳はフィリピンにルーツがある母子1組、ベトナムにルーツがある母子1組、インドネシア女性1名、日本の母子4組であった。参加者はいずれもAWCの利用経験がある人たちである。このワークショップで制作した「作品」は合計18枚である。親子共同でつくった作品もあるが、子ども一人、スタッフ一人で作ったものもあり、参加者数と一致しない。またそのうち1枚は参加者の希望により持ち帰ったため17枚をタペストリー制作用に美術家が参加者より譲り受けた。

過去にフィリピンで行われたワークショップと大きな流れは同じである。大きな流れとは、以下の通りである。

表1: 「《HOUSE OF COMFORT》ワークショップの流れ」(中西美穂作成)



所要時間は、フィリピンでは1日から2日間かけて、途中で食事休憩もとりながら行うが、福岡では13時から17時の4時間を予定していた。実際の時間経過としては13時すぎにはじまり、17時半に終了した。必要な材料は、プラクティスの紙とペン、プラクティス作品を一時的に掲示するための壁面とテープ、そして作品づくりの布と裁縫道具（はさみ、針、糸）、である。

今回の会場は、福岡アジア美術館の会議室で行われた。福岡アジア美術館は、福岡市内中心部の商業ビル「リバレンセンタービル」の7、8階にある公立美術館である。会議室は8階の関係者以外の立ち入りが禁止されている事務エリア内にある。会議室に行くには警備員が常駐する事務エリアの受付を通らなければならない。つまり、美術館関係者、ワークショップ関係者以外は入ることができない空間である。ワークショップ参加者はDV被害者やその家族も含まれていた。彼ら／彼女らは、暴力から逃れるために身を隠さなければならないことも少なくない。したがって、関係者以外が入ることが出来ない空間は、そのような参加者にとって安心できる空間であったといえる。

①2012年10月12日（金）ワークショップの前日18時より

福岡県春日市のカフェ「アニパニ」¹⁷⁾にて、ワークショップの運営を担当するAWCと打ち合わせが行われた。AWCは、特定非営利法人格を持つ福岡の非営利団体である。主な活動は多言語による女性のための相談・サポートであり、DV被害者など、暴力を受けた女性への支援に力を入れている。今回のワークショップの参加者はAWCの利用経験のある人々である。

アートプロジェクトの内容、進行などを確認する中で、意見が違ったのは、記録に対する考え方である。キントは、ワークショップにおいてドキュメントが大切なので、カメラ、ビデオを自身で操作し、記録を撮りたいと述べ、子どもの顔を写すこともあるが、プライバシーは守る、自分が責任を持ち管理するとしたのに対し、AWCでワークショップを中心的に担っているSさんは、「写真はバックショットと手元と作品のみ、デジタルカメラしかないのだからビデオは撮らない。なんのためのビデオ撮影かわからない。ワークショップに来てくれた人が大切であり、そのことを共有したい。報告書のために記録する必要はAWC側にはないと思っている」と異論を述べた。それに対して、キントは「今後の対応のために必要だ」と返答したが、Sさんは「AWCは、いつも（イベントでは）撮影しない。DVのサバイバーは、いつも探されているので、写真を残すことは危険である」と主張した。主催者の福岡アジア美術館側は「ワークショップを行ったという最低限の記録写真があれば良い。美術家とAWCで、記録撮影について考えを摺り合わせて欲しい」とコメントし、話し合いの結果「ワークショップにおいては、AWCのスタッフSさんだけが記録撮影をする。福岡アジア美術館とアーティストは撮影しない。また撮影する時にはSさんが知らない人にはカメラを向けない。後日、この画像は、福岡アジア美術館とアーティストで共有する」というルールが決められた。

②2012年10月13日（土）午前10時頃

キントと筆者は会場に到着し、同館学芸員に説明を受けながら、ワークショップに使う布や裁縫道具を、使いやすいように机に並べるなどの準備を行った。

③同正午過ぎ

AWCのスタッフらが集まり、名札やお菓子、会場への案内掲示の用意をしていた。スタッフ、美術家、筆者も、みな自分の名札をつくり、誰からも見えやすい胸に留めた。名札は用意された数種類の色や柄がある名刺サイズの紙を自由に選び、好きなカラーペンで、この会場で呼ばれたい名前を自分で書く。これは、ワークショップ参加者も同じなので、名札だけでは、だれがスタッフで、誰が参加者なのかわからない。

参加者が到着しはじめる。最初に到着したのはフィリピン人の母娘二人。娘は幼稚園ぐらいの年齢だろう。ここではYちゃんと呼ぶ。タガログ語が少し話せる。遠くから電車に乗って来たそうだ。次々に到着し、AWCのスタッフから、女性たちは「久しぶり」、子どもたちは「大きくなったねー」などと声をかけられている。すぐに席に着かずに、立ったまま談笑している。

④同13時

そろそろはじめることとなったが、予約していた2家族が到着していない。AWCスタッフが、15分だけ待つことに決めた。ちょうど15分たった頃に、ベトナム人の母親と少年と少女と赤ん坊が到着した。AWCのスタッフとすでに到着していた参加者たちは「良く来てくれましたね」と笑顔とともに歓迎した。なお最後の1組は開始から2時間が過ぎた15時過ぎに到着した。その時にもAWCのスタッフは「良く来てくれましたね」と歓迎した。

AWCスタッフは、ワークショップの参加者を募るのに、カラフルな招待状を日本語とタガログ語でつくり、手紙として、あるいは直接に郵送することができない状況の人もいたので、その場合は福祉担当者を介して手渡してもらったそうである。「こっちから無理に来てねってことは言ってなくて、ほんとに、待っている感じ」であったとのこと。参加者5～10人、1～2家族ぐらい来てくれればいいのかと思っていたが、実際には7家族、約30名の参加があった。2時間遅れて到着した家族については「遅刻してもねえ、来てくれてねえ」「しかも来て欲しい人だったから」と述べた。このことから、ワークショップを受けて欲しいというよりも、まずは会場に来て欲しいという思いが運営者に強かったことがわかる。

⑤同13時15分過ぎ

AWCからのワークショップ説明のあと、参加者の緊張をほぐすアイスブレイクゲームが始まる。[ゲーム]はフィリピンのコミュニティ演劇PETA¹⁸⁾の手法である。このゲームの意図を、通訳¹⁹⁾が理解できず言葉につまる。最初の何回かは、ゲーム経験がある筆者が、キントの英語を日本語に訳す。「髪の毛の長い順に並んで！」とか「誕生日の月日が早い順に並んで！」などである。互いに髪の毛の長さを比べ、誕生日を尋ね合い、会話と笑いがおこる。ゲームのルールは簡単でしかも身体を動かし声を発するので、子どもたちの積極性が引き出される。子どもたちが場の雰囲気を楽しみ方向にリードしていく。勝ち負けが決まり、負けたチームは、罰ゲームとして勝ったチームの両足の間を、床を這いながらくぐるようにと、キントから指示がでる。この両足の間を這う行為は、Yちゃんらの遊ぶ様子からヒントを得たという。次に、AWCのスタッフでダンスセラピストでもある女性にキントがいろいろと聞きながら、身体をほぐしてアイスブレイクゲームは終わる。

[ゲーム]はキントが従来から行ってきた手法である。参加者の緊張をやわらげ、参加者同士の関係づくりを与えるものであった。一方で、罰ゲームや、ダンスセラピストに聞きながらの身体ほぐしは、従来の方法にはなく、また昨日の打ち合わせにも出て来なかった。このことからキントが、即興的に取り入れた内容であることがわかる。また、この参加者の動きや知識を、ワークショップに取り入れることで、キントが参加者を、受け身のままにしておくのではなく、ワークショップの運営側に引き込む手法をつかったといえる。

⑥同14時すぎ

[プラクティス]がはじまる。参加者は4つのテーブルに自由に座る。親子で別々のテーブルに座る場合もあれば、同じテーブルの一角所に寄り添うように座る家族もあった。各テーブルにはスタッフが必ず1名座った。参加者に、スタッフも加わり、配られた紙に、鉛筆で点を沢山打つ。その点を鉛筆で繋ぐ。その繋いだ線をヒントに、カラーペンを使いながら、そこに自分の「マーク」や「お話」を見つけていき「絵」にしていく。出来上がった人から用意されていた、お菓子や飲み物を自分で取りに行き、おやつ休憩をする。

⑦同15時頃より

「夢の家」をつくる[作品づくり]がはじまる。布とはさみを配る。布を選び、必要な形に切り揃えるなどの、作業は各自が静かに、自分なりのペースで行っていた。大人である、母親やスタッフは、縫う行為に集中して黙々と布に向かっている。

AWCスタッフは、このワークショップの縫う作業は、他者と協力しあう作業ではなかったと述べる。協力作業でないゆえに「やっている人は、孤立感みたいなものを持っている人もオッケーなんだろうなと思った。孤立感を持っているって、まわりはちっとも思っていないのに、その人だけが寂しがついているってあるじゃないですか。そんなのは、おもわずでるかな、と。これはいい点かな、布で深まるので」と、また、同じスタッフが「スタッフの中で自分の思いも深まってきているので、けっこうトラウマとか持っている人とかもしあったのならば、たぶん出てきて」と、[作品づくり]の時間では、自分自身と向き合う時間があったと述べている。そのように一人の自分を作業で感じる一方で、作品づくりの中では互いに影響しあっている様子も見られた。AWCが用意していた材料のオーガンジーの布をギャザーにして立体的に縫い付ける手法が何人かの作品に見られたからだ。作業テーブルには、はさみや裁縫道具を置いている。各参加者が必要に応じて布を持ってきたり、道具を置いたりしているので乱雑である。そのテーブルで、道具を貸し借りし、他の人が持ってきた布を少しもらう際に、他の人の作業を見ることができる。つまり、布で夢の家をつくる作業は孤立しているが、他の参加者と同一空間で作業していたことが、互いの影響を引き出していた。

⑧同16時30分

作業をすべて終了し、会場の空いているスペースの床に、全ての布作品を並べて、参加者とスタッフ、美術家で作品を囲みながら、一人一人の感想を話す[シェア]がはじまった。スタッフSAさんは「悲しいことがあったので、やさしいものをつくろうと思った」と述べる。Yちゃんのお母さんGさんは、フィリピンの言葉のタガログ語で沢山話す。キントと通訳だけが頷き、その様子を皆が見守る。おとなしそうな少女が「はじめて会う人ばかりなので緊張していたけど、大丈夫だった。こんど、もしほかに、はじめて会う人がいても大丈夫と思う」と言う。別のスタッフは「いつもの活動と違うが、自分たちも楽しんだ」と言った。このよ

うに全員が感想を述べた後に、手をパンパンと、アルマが言うままに数回叩いて、全員で握手をしてワークショップは17時過ぎに終わった。

AWCスタッフは、ワークショップの経験について「被害にあったのは、その人の全てではなく、ある一部分でね。なんか、アートする場を、みんなと、一緒に。そういうチャンスのもであったことは、ありがたかった」「どうしても、支援団体のスタッフとかやっていると、被害を受けた人だ、みたいな視線を、その関係性で見てしまいがちだけれど、だれもかれもと一緒にする作業っていうのが、そのなんか土台みたいなものを、なくすような。私の顔を見て思い出すこともあるかもしれないけど、それはそれで、と思えるような。。なんて思ったりしました」との感想を述べていた。つまりワークショップの経験が、もともとあった、被害者と支援者という関係に加えて、共にワークショップに参加したという新しい関係をつくったと感じたのである。

ワークショップは美術館の展覧会への出品作品《HOUSE OF COMFORT》の一部である。先行研究では美術における参加型アートは、そこにヒエラルキーや参加者の成果の搾取が起こりうると述べた。ここでは、AWCという運営コーディネートを担う団体が入ることにより、会場や記録撮影での個人情報保護、名札の工夫や到着時間への寛容さ、参加者との親しげな会話があった。また美術家も、参加者の動きを取り入れた。それらは「美術」における参加型アートに起こりうるヒエラルキーや成果の搾取を避ける努力がなされたといえるだろう。そしてスタッフは参加者との新たな関係を感じたのである。

2-4. 作品の観察

このワークショップの作品17点を展示用に美術家アルマ・キントが譲り受けた。作品の下部などにペンで名前が書かれているものもあるが、創作風景を見ていなかった者には誰のものなのか、大人によるものなのか、子どもによるものなのか、DV被害を乗り越えようとしている人によるものなのか、そのような被害者を支援するスタッフによるものなのか、わからない。このことから、被害者と支援者という立場の違いが、ワークショップに参加し作品を共につくった人という、同列の新しい関係になったといえることができる。

この17点の作品写真を観察していると、オーガンジーというやわらかくて光沢

があり透けた素材をギャザーに寄せて立体的に縫い付けている手法が目立つ。17点のうち約半数の8点に見られる。また家の形にこだわらず、オーガンジーのやわらかい立体感から発想を得たバレリーナの衣装のような作品のものもある。さらにオーガンジーのギャザーからヒントを得たのだろうか、ギャザーを寄せて立体的に布を使う方法が数点に見られる。

比較として、福岡のワークショップの前後に行った他ワークショップである大阪大学や、沖縄県糸満市のタルガニーキャンプでの作品を検証したが、どちらにも、ギャザーで立体感をだしたものはなかった。

このことから、「夢の家」をつくる技法や作品イメージは、美術家によってコントロールされているのではなく、その場にある布地や、近くで作業する人のアイディアに左右されやすい偶発性によるものであり、予め決められたデザインやイメージを制作するものではないことがわかる。このことから、参加者が美術家の指示通りに〈裁縫〉したのではなく、参加者が自らの創意工夫をもって〈裁縫〉による表現に取り組んだといえる。

3. まとめ

2012年に福岡アジア美術館で行われた美術家アルマ・キントの作品《HOUSE OF COMFORT》のワークショップを考察した。このワークショップにおいては、NPOアジア女性センターの利用者である女性や子どもたち、そしてスタッフの女性らが「参加」した。会場となった美術館の会議室は、関係者以外の立ち入りが禁止されていることで、参加者の安全性が守られていた。同時に記録撮影での個人情報保護、名札の工夫や到着時間への寛容さ、親しげな会話などがNPOによってなされていたことにより、ワークショップはDV被害などの暴力経験を乗り越えねばならなかった参加者にとって、参加しやすいものとなっていたようだ。また、美術家も、参加者の動きを即興的に取り入れる、など、参加者と美術家の関係を対等にする工夫がなされていた。このワークショップの実施時間合計は4時間30分であった。この間に《HOUSE OF COMFORT》の作品の一部となる裁縫による「作品づくり」の時間は約1時間程度であり、また完成作品を参加者と「シェア」する時間の30分を足しても1時間30分である。つまり、ワークショップ全体の半分以上の時間は、裁縫ではない作業をしていたことになる。あるいは裁縫の

作業のために、十分な準備をしたともいえる。

その裁縫作業による作品イメージや技法は、美術家によってコントロールされているのではなく、その場にある布地や、近くで作業する他の参加者のアイデアに左右されやすい偶発性によるものであり、予め決められたデザインやイメージを制作するものではなかった。なおワークショップにおける「作品づくり」は、参加者全員で一つのを共同で作り上げるものではなく、参加者が個別に一つの作品をつくった。そのようなワークショップにおいて、「布で深まる」や、「はじめてで緊張したけれど大丈夫だった」という感想があった。またスタッフは、被害者と支援者という関係から、新たに「一緒にワークショップに参加した」という関係が構築されただろうとの感想を持っていた。

参加型〈裁縫〉アートの一事例である美術家アルマ・キントによる《HOUSE OF COMFORT》の作品タイトルの「家」は、安らぎを得る場所でもあるが、虐待も起こりうる力関係が潜んでいるとの思いが込められていた。虐待は「家」の制度に含まれる、力関係の再生産ということもできるだろう。この作品が発表された「美術館」は「家」ではないが、やはり「制度」を持つ。《HOUSE OF COMFORT》のワークショップにおいては、「美術館」では、美術館の建物とNPOアジアセンターの運営により、弱い立場の人々の安全が守られ、「一緒にワークショップをした」などの新しい関係が構築されうる、心地の良い場がつけられた。では、その「美術館」の制度は「家」と同じように心地よさの反対にあるもの、例えば、虐待や搾取といった側面を持っているのだろうか。このワークショップの作品が、どのように美術館に展示されたのか、されなかったのかで、そのような別の側面も明らかになるのではないだろうか。稿を改め《HOUSE OF COMFORT》の展示について考察していきたい。

【注】

¹⁾ 「裁縫」とは、布を切り、糸と針をつかって縫い合わせ、衣服等をつくる作業を意味する。美術では「手工芸」「手芸」という言葉が使われてきた。「手工芸」であると、陶芸や藤細工などの幅広い手仕事を指し、また「手芸」であると刺繍や編み物も含む。ここでは布の作業に限定するために「裁縫」という言葉を使う。

²⁾ 現代美術用語辞典ver.2.0 (<http://artscape.jp/artword>) 参加型アート(2016年9月30日最終閲覧)。フェリックス・ゴンザレス＝トレス (Felix GONZALEZ-TRRES)

(1957-1996)はキューバ生まれ、アメリカ・ニューヨークで活動した現代美術家。

³⁾ ワークショップとは「もともとは「共同作業」や「工房」を意味する英語だが、ここ数十年の間に、「先生や講師から一方的に話を聞くのではなく、参加者が主体的に議論したり、言葉だけでなくからだやこころを使って体験したり、相互に刺激しあい学びあう、グループによる学びと創造の方法」として欧米から世界中に広がった」〔中野民夫: 2001:3〕

⁴⁾ 展覧会「Stitch by Stitchステッチ・バイ・ステッチ 針と糸で描くわたし」東京都庭園美術館、2009年7月18日～同9月27日

⁵⁾ “欧米のプロジェクト型活動”について明確な言及が同書にはない。しかし、日本現代美術関係者の多くが参照していると思われるクレア・ビショップ『人工地獄』大森俊克、フィルムアート社、2016には「欧米と北米では、参加型アートは、スペクタクルによる社会関係の分散化に対する積極的かつ対抗的な応答というふうな位置づけられている。」〔ビショップ・大森2016:210〕とあり、このような活動イメージがあると思われる。なおビショップは、欧米、北米、東欧、ロシア、南米と、大きく地域区分をしており、またアジアには言及しないとしている。

⁶⁾ Nicolas Bourriaud, *L' esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998 / Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel, 2002 (邦題『関係性の美学』は、1998年にパリのアートセンター、パレドトーキョーのキュレーターであるニコラ・ブリオーが発表したエッセイ集。2016年9月現在、日本語訳は発表されていない。)

⁷⁾ 2011年、Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, The MIT Press, 2004

⁸⁾ Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art : A Materials and Techniques Handbook*, 2011

⁹⁾ ジュディー・シカゴと同時代のアメリカで活動したフェミニズム美術の先駆者で、布を用いた美術家にミリアム・シャピロがいる。シャピロは、『キモノの解剖』1976年などを、多様な布をコラージュする方法で制作した。創作を通して、過去の女性美術家と共作したなどの言説もあるが、実際に共同制作をしたわけではない。

¹⁰⁾ メモリアルキルトは、エイズによる死者を悼む表現のみを指すのではなく、何かしらの「記念」に制作されたキルトを指す。

¹¹⁾ 現代フィリピンの〈裁縫〉表現で、日本で有名なものが2活動がある。1点目は日本のキルト作家・吉川順子がフィリピンのカオハガン島で住民を指導して生み出している「カオハガンのキルト」である。作り手の個性が活かされたキルトワークであり、産業

がない島の住民の貴重な仕事となっている（参考：吉川順子編『カオハガンのキルトたち[1996～2009]—南の島の小さな軌跡—』2009年）。2点目は、第二次世界大戦中に日本軍による性暴力被害にあった女性がつくる「レメディアス・フェリアスさんのキルト」である。性暴力被害の様子を一枚の布にアップリケで表現している。（参考：展覧会カタログ『第9回特別展カタログ「フィリピン・立ち上がるロラたち～日本軍に踏みこじられた島々から」』アクティブ・ミュージアム「女たちの戦争と平和資料館」（wam）2011年）。双方ともに美術としての紹介はない。

¹²⁾ 中村美亜「アートを通したメモリーワーク—忘れないこと、〈語りなおす〉こと、新たな〈共〉を生み出すこと」『立教大学ジェンダーフォーラム年報第15号』2014年

¹³⁾ 2013年1月19日、福岡NPOボランティア交流センター「あすみん」の打ち合わせスペースにて、午前10時より約一時間、福岡アジア美術館で行われた。非公開ワークショップの運営を担ったNPOアジア女性センターのスタッフ4名（常勤スタッフ3名、ボランティアスタッフ1名）に、グループインタビューを日本語で行った。質問や進行を筆者が行ったが、基本的には自由に会話してもらい録音し、後日、筆者が書き起こした。

¹⁴⁾ キャンパタルガニーは、沖縄県糸満市米須にある大田和人が主宰するアートスペースである。同スペースは「世界一小さな現代美術館」国際的な視野を持ち、沖縄からの芸術文化発信を目指している。今回のインタビューでは、ワークショップの会場提供のみならず、アジアの現代美術家との関わりや沖縄での芸術文化振興の可能性や課題についても話を聞くことができた。いずれ稿をあらためてその内容を紹介したい。

¹⁵⁾ 「赤い家」について、アルマ・キントはパワーポイントで以下のように説明している。“Infamously known as the *Bahay na Pula* (Red House) in San Ildefonso, Bulacan, the *Ilusorio Mansion* is one of those colonial houses taken over by the Japanese Army during World War II. It was used as a garrison where Japanese soldiers reportedly massacred Filipino guerilla soldiers and raped 200 women and girls.”

¹⁶⁾ 筆者が2011年10月1日から12月19日にかけて「平成23年度 新進芸術家海外研修制度（文化庁）」にて、アートプロジェクト《HOSUE OF COMFORT》のワークショップや展示に美術家のアシスタントとして参加した際に、英語にて聴き取った。

¹⁷⁾ “カフェ「アニバニ」”は、住宅街の一角にある「春日市の米軍基地で働いていた人」の洋風の木造一戸建て住宅を再利用している。木製の家具がある、くつろげる雰囲気である。NPOアジア女性センターが、利用者の就労支援としてカフェを立ち上げた。現在はAWCとは関わりがなく独立運営している。

¹⁸⁾ “PETA”とはPHILIPPINE EDUCATIONAL THEATER ASSOCIATION（和訳：フィリピン教育演劇協会）のこと。1967年に設立された。フィリピンの言葉であるタガログ語をつかって、コミュニティをエンパワメントする演劇活動に取り組む。日本では、1980年以降に劇団黒テントの堀田正彦らによって、マルコス独裁政権下の民衆演劇として紹介されて以降、注目すべきアジアの一演劇として有名となった。

¹⁹⁾ 本文で紹介していないが通訳について、AWCスタッフより以下のような指摘があった。ワークショップの通訳は、美術家と同じフィリピン人女性であった。そのことで、通訳しづらい場面があったのではないかと指摘である。通訳女性は日本で仕事と家族を持つ「日本社会で外国籍の妻」として過ごしてきた。したがって「日本人よりも「日本女性的」であることを強要され、内面化されてきた可能性」があり、日本の慣習にあわないと感じられるフィリピン人美術家の、のんびりした態度や、予定通りではない進め方に、ストレスを感じやすかったのではないか。この件は在日外国人を通訳に招く際の課題であり、注意が必要であるとのことであった。

参考文献

- 後小路雅弘、黒田雷児、ラワンチャイクン寿子 『アジアの美術 福岡アジア美術館のコレクションとその活動』 美術出版社 1999年
- 北澤憲昭 『境界の美術史 「美術」形成史ノート』 ブリュッケ 2000年
- 熊倉純子 [監修] 『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』 水曜社 2014年
- グリゼルダ・ボロッグ、ロジカ・パーカー 『女・アート・イデオロギー』 萩原弘子 新水社 1992年
- クレア・ビショップ 『人工地獄 現代アートによる観客の政治学』 大森俊克 フィルムアート社 2016年
- 黒田雷児 『終わりなき近代 アジア美術を歩く2009-2014』 grambooks 2014年
- 黒羽志寿子 『[キルト]術 布が教えてくれたこと』 晶文社 2009年
- 鈴木勉 『フィリピンのアートと国際文化交流』 水曜社 2012年
- 武田丈 『写真が語る赤い家の真実 アクションリサーチによる戦争被害者のエンパワメントとアドボカシー』 関西学院大学出版会 2013年
- 中野民夫 『ワークショップ-新しい学びと創造の場』 岩波新書 2001年
- ノーマ・ブルード、メアリー・D・ガラード 『美術とフェミニズム 反駁された女性イメージ』 坂上桂子 PARCO出版 1987年

藤田直哉[編著]『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版 2016年

PHILIPPINE EDUCATIONAL THATER ASSOCIATION, *A CONTINUING NARRATIVE ON PHILLIPNE THATER:THE STORY OF PETA*, PETA, 2008

論文

加治屋健司 「地域に展開する日本のアートプロジェクト：歴史的背景とグローバルな文脈」藤田直哉[編著]『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版 2016

北原恵 「招待」への最高-《ディナー・パーティー》をめぐるフェミニズム美術批評」東京大学大学院総合文化研究科 超越文化科学専攻『超越文化科学紀要 第3号』1998年

クレア・ビジョップ 「敵対と関係性の美学」星野太訳『表象05』表象文化論学会 2011年

中西美穂 「アルマ・キント」北原恵[編著]『日本学叢書4 アジアの女性身体はいかに描かれてきたか 視覚表象と戦争の記憶』青弓社 2013年

中西美穂 「「アジアをつなぐわたしたちがつなぐ ワークショップとフォーラム」レポート-アートにおける「わたしたち」考察の手がかりとして」北原恵[編]『研究報告書「移動」から見た女性美術家と視覚表象の研究』2011年度～2013年度 独立行政法人日本学術振興会・科学研究費補助金 基礎研究 (B) 2014年

中村美亜 「アートを通じたメモリーワーク-忘れないこと、〈語りなおす〉こと、新たな〈共〉を生み出すこと」『立教大学ジェンダーフォーラム年報第15号』2014年

鷺田めろろ 「アートプロジェクトの政治学 「参加」とファシズム」川口幸也[編著]『展示の政治学』水声社 2009年

書評

長津結一郎 「書評：パブロ・エルゲラ（アート&サイエティ研究センター&SEA研究会 訳）『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門 アートと社会が深く関わるための10のポイント』フィルムアート社、2015」『アートマネジメント研究 第十六号』日本アートマネジメント学会 2015年

展覧会カタログ

『アジアをつなぐ-境界を生きる女たち1984-2012』福岡アジア美術館 沖縄県立博物館

・美術館、栃木県立美術館、三重県立美術館 2012年

『Stitch by Stitch スケッチ・バイ・スケッチ 針と糸で描くわたし』 東京都庭園美術館 2009年

『前衛の女性1950-1975』 栃木県立美術館 2004年

『抵抗を縫う-チリのキルトにおける触覚の物語』 大阪大学総合学術博物館 2010年

『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後1930-1950代』 栃木県立美術館 2001年

『フィリピン・立ち上がるロラたち～日本軍に踏みにじられた島々から～』 アクティブ

・ミュージアム「女たちの戦争と平和美術館」(wam) 2011年

A case of Participatory “Sewing” Art

- Focusing on the Workshop of “HOUSE OF COMFORT” in Exhibition of
“Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012” -

Miho Nakanishi

This study unfolds possibilities and challenges of participatory “sewing” in the context of art through a case study of a project held in Japan by an “Asian” female artist. It analyzes not only the final artwork but also the process of the workshops presented.

Participatory “sewing” art, “HOUSE OF COMFORT” by Filipino artist Alma Quinto, was held in four different art museums in Japan from 2012 to 2013 as part of the exhibition entitled “Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012”.

The title of this work implies that a “house” is a comfortable space but it also possesses hidden power politics that could contain the risk of abuse. It is possible to say that abuse is a reproduction of the power politics embedded in the system of a “house”.

The “museums” that presented this artwork is not a “house”, but it also has a “system”.

During the workshop of “HOUSE OF COMFORT”, the “museums” became a comfortable space, which gave protection to the participants who were put in a vulnerable position and provided them an opportunity to develop new relationships with each other through the shared experience of participation.